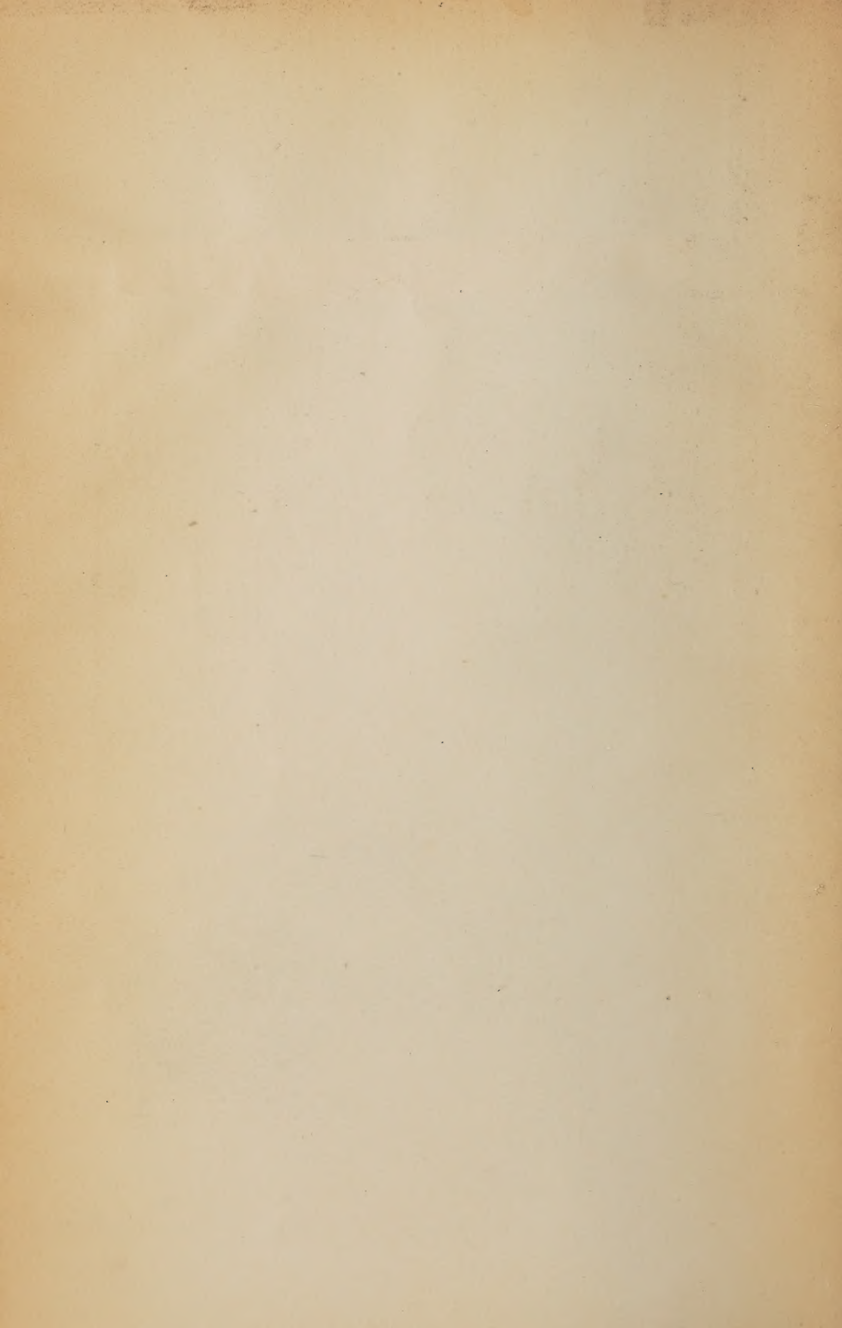
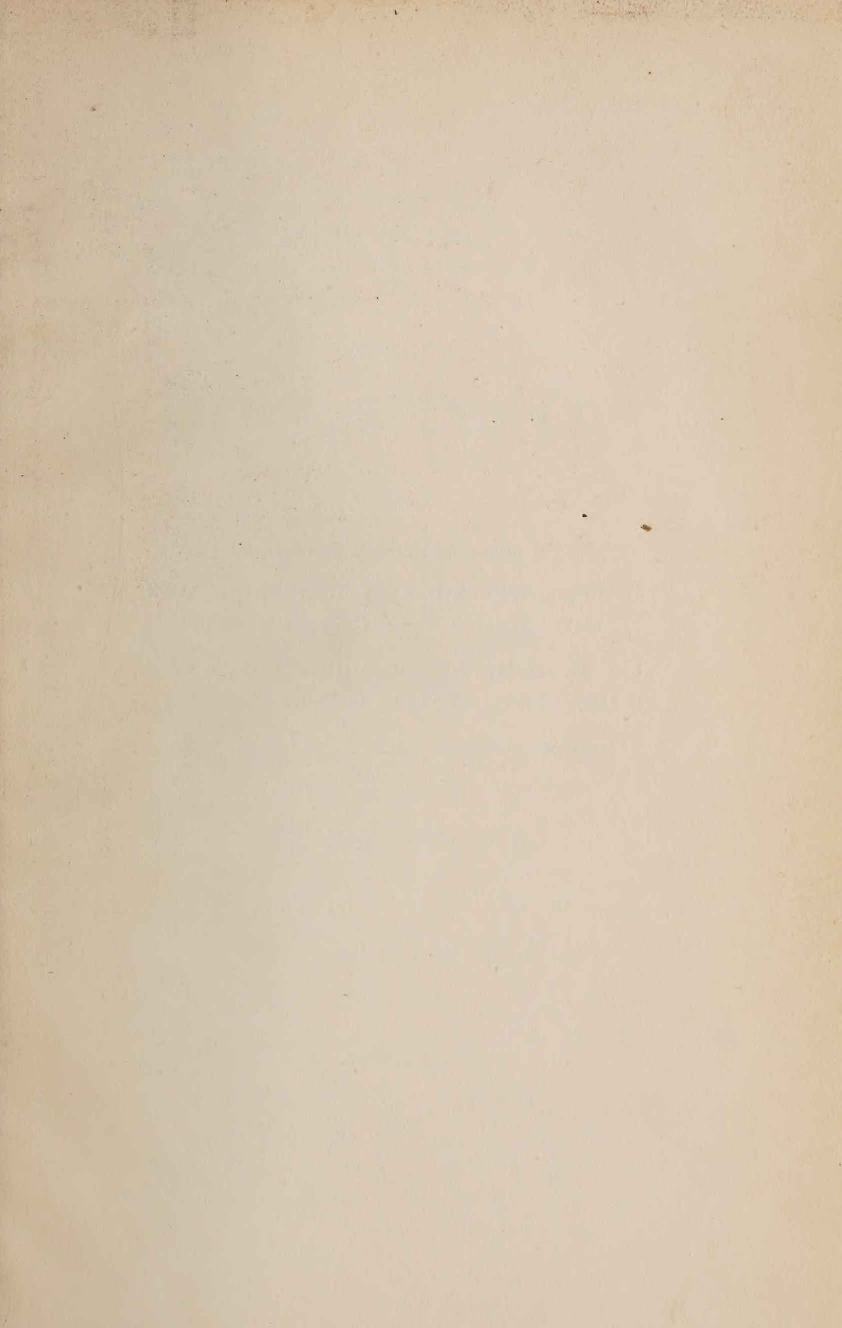

BOSTON
PUBLIC
LIBRARY


No. 4048.178
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878







Herausgeber:
Hugo Wolf-Verein in Wien.



Der Corregidor

von

Hugo Wolf.

Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung.

Im Auftrage des Vereinsvorstandes redigiert

von

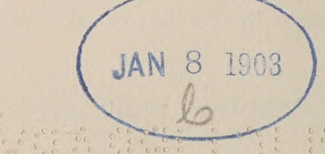
Edmund Hellmer.

BERLIN
S. Fischer, Verlag
1900.

Umschlagzeichnung

von

G. Bamberger (Wien).



Der Corregidor

(Oper in vier Akten)

von

HUGO WOLF.

Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung.

Beiträge von:

M. Haberlandt (Wien),
R. Batka (Prag),
R. Mayreder-Obermayer (Wien).



In diesem Büchlein wird einem Kunstwerk, das noch viele Federn in Bewegung setzen wird, die erste litterarische Begrüssung. Sie kommt von den Freunden, welche mit Ergriffenheit der Geburt und den ersten Lebensstunden des schon verwaisten Werkes beigewohnt haben.

„Der Corregidor" von Hugo Wolf, seit fünf Jahren vollendet, an verschiedenen Ecken der deutschen Kultur inzwischen flüchtig über die Bühne gegangen, wartet ruhig die Zeitreife ab, welche fähig sein wird, sich dieser edlen Schöpfung zu bemächtigen. Der Wunsch, dieses prachtvolle Stück Hugo Wolfschen Temperamentes und Geistes im grellen Theaterlicht zu geniessen, zaudert heute fast noch, sich ernstlich kundzugeben . . . . Die deutsche Bühne, über welche Richard Wagner wuchtet, — ist sie für so hochgespannte Geistigkeit schon frei genug? . . . . Eine Vorführung des Werkes wie ein Fest hier

und dort zu erleben und dabei immer tiefer den Zugang und Eingang in dies Werk zu gewinnen, welches der Zukunft zugewendet ist und keinerlei Vergangenheit: — es wäre dasjenige, was „der Corregidor“ jetzt und künftig seinen Freunden zu wünschen geben würde.

Mit solchen Vorführungen mögen sich immerhin die ernsten Bühnen Deutschlands bald ehren; der blosse Versuch adelt hier schon . . . . .

Ein Corregidor-Abend.

Von

Michael Haberlandt (Wien).

Es war vor drei Jahren.

In einem einsamen Künstlerheim, vier Treppen hoch, fand sich damals eine kleine Gemeinde von Musikfreunden, Männern und Frauen, zusammen. Es war ein Meister der Töne, ein zauberischer Spielmann, der droben hauste. Man kam zu einem, der auch die Götter bei sich empfing, wenn man zu dem kleinen Musiker mit den durchdringenden Augen hinaufstieg. Schon war das Junggesellenbett, das mit wenigem bequemen Mobiliar im ersten Zimmer stand, bedeckt mit der Garderobe der Damen; schon schleppten die Freunde Stühle aller Art und Grösse aus den verborgensten Winkeln der heimlichen

Wohnung in das Arbeitszimmer des Musikers, in dessen Mitte ein blonder Flügel aufgeschlagen steht. Ein süsser Blumenduft würzt vom Schreibtisch her die kühle Luft des Raumes, aus nickenden Narzissuskelchen verstreut, die sich graziös über den reichen Blumenschmuck des Tisches neigen. Der einsame Musiker hatte heut' seinen Geburtstag.

Es war keine gewöhnliche Gesellschaft, die damals zu dem stolzen Liedermann hinaufstieg, es sind Köpfe und einige schöne und kluge Frauen darunter. Kein Salongeplauder: eine kleine, leise Scheu dämpft aller Stimmen. Sie wussten, zum Schwatzen sind sie heute nicht gekommen. Der Musiker wird seine Oper spielen, die vor zwei Jahren in einer guten deutschen Stadt auf den Brettern erschien, aber sonst und seither in der Partitur schlummerte. Einige Freunde haben sie damals gehört, und sie zwinkern schon lange mit verheissungsvollem Lächeln der Wissenden. Andern wehte die Gelegenheit ein paar Töne zu. Zwei Neulinge haben nur noch rasch das Textbuch gelesen und kennen den Stoff: einen prächtig spanischen, kühn und hold, Weibesreinheit und Gattenliebe im Mittelpunkt, ein dreister Wüstling und

alter Geck als drohendes Verhängnis, — witziges Salz und feuriger Wein, und in allem die kurze spanische Weise, spitzig und blank wie ein guter Stahl. Mit einem Wort: „Der Corregidor“. Diese Oper wird heute zum ersten Male in Wien gespielt, vier Treppen hoch, auf der „freien Bühne“ der Phantasie. Ein hochherrliches Orchester: der Komponist am Klavier. Die Besetzung die beste: jede Rolle vom Komponisten markiert; und im Parterre lauter Empfänglichkeit, auch die geistreiche Librettistin, und — kein Recensent.

Der volle Schein der schirmlosen Lampe fällt auf das Antlitz des kleinen Musikers, der mit stolzem Lächeln soeben das Vorspiel angefangen hat. Markig und klangvoll tönt es durch den Raum: in der entfesselten Tonflut tauchen zauberhaft die ersten Umrisse der Gestalten auf, die bald ihr Spiel beginnen werden. Wie arbeitet die Musik in den Zügen des Spielers! Völlige Entrückung liegt auf diesem blassen Antlitz, diese Augen schauen geisterhaft, was die stürmende Musik erzählt, und Heiterkeit, Beseligung und Ingrimm fliegen immerfort in jähen Lichtern über die vergeisterten Mienen.

Abseits sitzt ein Kenner, tiefgebeugt

über die Partitur, vor einem kleinen Tischchen; er starrt oft von den Noten auf und blickt in tiefem Staunen auf den kleinen Meister. Der Notenwender zur Linken verlernt zu seinem Schrecken ganz das Umblättern, und im dunklen Hintergrunde des Raumes lauschen die Zuhörer gebannt — ihre Augen glänzen.

Und nun treten sie wirklich vor uns hin, der wackere Müller und die reizende Müllerin, und der stolze Corregidor naht und spreizt sich und girrt, und es lacht schwellend die Traube im grünen Laub, und es ist ein unbegreifliches Wunder redender Musik, malender Tongewalt. Die ganze Mühle singt, der plätschernde Bach und das summende Feuer am Kochherd, sie singen und spielen mit auf der Bühne dieser Musik, welche die Handlung anfüllt bis zum Rande, wie eine Schale mit Schaumwein angefüllt ist.

Die Stimme des Musikers war fast nur ein Sprechen, ein Flüstern: aber es ist deutlich Rede und Gegenrede, Kosen und Zürnen, Poltern und schneidender Schmerz. Der spanische Boden dehnte sich vor uns, und lebendige Menschen wandeln leibhaftig darauf, und wir kennen sie, so intim, so im Innersten, wie wir unsere besten Freunde nicht kennen . . .

Drei Stunden dauerte die Aufführung. Mit glühenden Augen und zusammengebissenen Zähnen zwang sich der Musiker die ungeheure Wiedergabe seines Tonwerks ab. Es war wie ein kochender Vulkan, der in Flammen ausbricht, und Blitze zucken dräuend um seinen Scheitel . . . . Ein paar der Freunde verspürten sogar ihr Einschlagen.

Im Innersten bezwungen war ein jeder. Habt Ihr schon einmal drei Stunden lang mit hellem Kopf strömenden Champagner getrunken? So war diese erste, einsame Aufführung, vier Treppen hoch, in dem einsamen Künstlerheim Hugo Wolfs . . .

Als die Gesellschaft sich endlich irgendwo und spät bei einem Glas Wein versammelte, und der kleine Musiker schweigsam und in sich zusammengesunken an der geliebten Cigarette sog, ergriff einer der Freunde nicht ohne Befangenheit das Wort. Der genossene Abend dünke ihn, sagte er, während der Musiker die schönsten Rauchringe in die Luft blies, eine umgekehrte Dithyrambe. „Nicht der Erdgeborene hat himmlischen Chor bei sich empfangen, sondern . . . .“ und mit anständiger Mässigung ward von dem Redner der Gegensatz entwickelt. Heftiger paffte der Ge-

feierte in mächtigen Zügen, worauf der Redner rasch zum Ende kam, indem er auf den dunklen Ursprung des himmlischen Quells im Herzen des Musikers trank. Hinterher wurde ihm erst klar, wie sehr er von Glück reden durfte, dass der Musiker nicht nach seiner Gewohnheit wütend verschwunden war . . . .

Das war vor drei Jahren.

Und nun haben sie seither den „Corregidor" auf die Bühne gebracht, natürlich noch nicht in Wien, erst in Strassburg und Prag, — an zwei Enden des Deutschtums — während die Mittelpunkte deutscher Kultur ihrer Pflicht gegen das Kunstwerk noch nicht nachgekommen sind.

Inzwischen aber hat die unheimliche Nachbarschaft von Genie und Wahnsinn wieder einmal den schmerzlichsten Erweis erhalten, in diesem Falle, wo er den Freunden grausam überflüssig scheint und die Feinde vermutlich doch nicht überzeugt. Der „Corregidor" ist verwaist. Die Suggestion des Lebens ist von dem Werke abgefallen, die Verführung der Persönlichkeit von ihm gewichen. Allein auf sich gestellt, tritt es auf den Plan.

Und es wird ihn behaupten, es wird sich behaupten. Denn es ist ein Kunstwerk,

trotzdem es eine Oper ist. Das groteske, spanische Lebensbildchen, das ihm den Umriss giebt, füllt es aus tiefen, reinen Quellen mit strömendem musikalischen Leben bis zum Rande aus. Die Leuchtkraft seiner Farben schlägt überall sprühend und glänzend über die Konturen, zumal die Spitzen der Handlung hinaus wie St. Elmsfeuer; die Pulse seiner Musik überjagen das Wort und die Bühnenwirklichkeit . . . Blühende Kraft thut so allein. Sind wir wirklich so reich, dass wir an solchen strömenden Kraftquellen noch länger achtlos vorübergehen dürften?

Der Corregidor.

Oper in 4 Akten von Hugo Wolf.

Text nach einer Novelle des Alarcon von Rosa Mayreder-Obermayer.

Von

Richard Batka (Prag).

Sollte man Wolfs Corregidor-Musik in aller Kürze charakterisieren, so wäre zu sagen, dass ein genialer Musiker hier den kühnen Versuch gemacht hat, den Stil der Meistersinger aus dem Altdeutschen ins Hispanische zu übersetzen. Wenn Wagner dort alle Formen, z. B. die Fuge als Mittel der dramatischen Charakteristik neu belebte, so wusste Wolf für die erste Scene, worin das Motiv der Eifersucht als basso ostinato festgehalten wird, die Form der Passacaglia und für das Quartett der trunkenen Gesellen die Form des eng-

geführten Canons geistvoll und wirksam zu verwenden. Die Musik wird kraft thematischer Arbeit und kunstvoller polyphoner Kombination aus einer Anzahl scharfgeprägter Motive entwickelt, und in ihrem symphonischen Fluss tauchen zuweilen Tonstücke von geschlossener Form wie liebliche Inseln auf. Ob die aus der Technik der Guitarre entsprungenen, feurigen oder leichtschwebenden Bolero- und Fandango-Weisen und Rhythmen durch die verwickelte Polyphonie und den farbenreichen Orchestersatz nicht allzusehr beschwert werden, muss jeder mit seinem persönlichen Empfinden ausmachen. Da quillt alles so reich, wie aus unversieglichen Bornen, dass der Hörer fürs erste wohl betäubt und verwirrt wird, und wogegen nur eines schützt: das verdeckte Orchester, das uns in stand setzt, die ganze Fülle und Mannigfaltigkeit des modernen instrumentalen Rüstzeugs mit dem feinen, intimen Lustspielton zu verbinden.

Die Frage, ob Wolf ein g e b o r e n e r Dramatiker war, möchte ich verneinen, bezw. ihre Bejahung nun auf das richtige Mass beschränken. Hierbei ist eine grundsätzliche Verständigung über die künstlerischen Gattungsunterschiede wohl not-

wendig. Fasst man das dramatische Talent als die Fähigkeit auf, sich in die Gefühlswelt anderer Personen lebendig zu versetzen und starke innere und äussere Bewegungen mit wenigen charakteristischen Pinselstrichen zu schildern, so muss eine solche Begabung Wolf in hervorragendem Grade zugesprochen werden. Damit stimmt, dass sich sein Lied immer mehr dem so verstandenen dramatischen Genre näherte und geradezu monologisch wurde. Die Dramatik in dem von mir gemeinten Sinne aber beginnt just da, wo es gilt, aus der Sphäre einer gedachten, bloss in der Phantasie befindlichen Wirklichkeit in das Gebiet der realen Scene hinüberzutreten. Anderseits möchte ich den Begriff des Lyrikers par exellence, den mir Wolf zu verkörpern scheint, keineswegs auf subjektive Empfindungsschwelgerei oder den allgemein-erotischen Romanzenton beschränken, sondern mit der Gabe verbinden, alles zu offenbaren, was ein Menschenherz bewegt. Auch dem Lyriker kann höchste Anschaulichkeit eignen, wofür Hugo Wolfs Lieder schier unübertreffliche Beispiele abgeben, aber sie vollendet sich wie beim Maler sozusagen zweidimensional, in der Fläche, und setzt die schöpferische Mitthätigkeit der Phantasie beim Hörer

geradezu voraus. Die dramatische Kunst hingegen ist lebendige Plastik, greifbare Realität, volle Verwirklichung der erfassten Idee. Dieses musikalische Schauen in drei Dimensionen, welches man populär als den Bühnenblick bezeichnet, ist dem geborenen Dramatiker a priori gegeben. Der echte Lyriker muss ihn, wenn er auf das dramatische Gebiet übertritt, erst zu erwerben suchen, und so sind viele von Haus aus nicht zu Dramatikern bestimmte Künstler auf dem Wege der Erfahrung zur Komposition bedeutender Opern gelangt, namentlich wenn ihnen ein gutes Textbuch zu Hilfe kam. In diese Reihe gehört auch Hugo Wolf. Als er den „Corregidor“ schrieb, waren seine Theater-Erfahrungen noch geringe. Seine Phantasie stellte ihm die Gestalten seines Werkes oft anders, viel, viel grösser, leuchtender in Tönen vor, als sie sich dem Auge von der Bühne her darbieten konnten, ich erinnere an das stolze, fast drohend auf den übermässigen Dreiklang herabwuchtende Hauptmotiv, dem die Figur des Tenorbuffos auf der Scene gewöhnlich nicht entsprechen wird, oder an den pompösen, rauschenden Satz, der die ziemlich derb-humoristische Trinkerscene einleitet. Oft verliert er scheinbar

die Scene aus den Augen und überlässt sich wie verträumt dem Zuge seiner musikalischen Eingebungen. Zu bemerken ist noch, dass die Technik des modernen Musikdramas vom Musiker ein viel grösseres Mass angeborenen oder erworbenen Bühnenblicks erfordert als die alte Nummernoper, weil die Spannung und Bewegung der Musik in einer mathematischen Proportion zur seelischen Spannung und äusseren Bewegung auf der Bühne stehen soll. Es genügt auch nicht, den Text sprachgemäss und logisch zu betonen, er muss jedesmal aus dem wechselnden Affekt der Personen heraus komponiert werden. Es ist sehr bezeichnend, dass Wolf, der seiner Gestaltungskraft so Sichere, seinen Gegenstand stets wie auf den ersten Sprung Packende, mit vielen Scenen wochenlang ringen musste und nach der Erstaufführung aus eigenem Antrieb Aenderungen an seinem Werke vornahm. Nach dem Gesagten werden sich manche Eigentümlichkeiten der Corregidormusik erklären, die, rein musikalisch betrachtet, den Vergleich mit dem Erlesensten der Gattung nicht allein verträgt, sondern geradezu herausfordert.

Die Muse hat Hugo Wolf, als sie ihn zu seiner ersten Oper weihte, nicht mit

einem Schlage zum absoluten Dramatiker wandeln können, aber sie hat ihn mit kostbaren Einfällen dafür in verschwenderischer Kraft begnadet. Nicht satt hören kann man sich an diesem fürstlichen Reichtum und muss gestehen, aus der ganzen überhaupt vergleichbaren Opernlitteratur des neunzehnten Jahrhunderts kaum ein halbes Dutzend namhaft machen zu können, die es mit dem „Corregidor“ an Reichtum der melodischen Erfindung, an Originalität der Konzeption, an Meisterschaft der Faktur aufzunehmen vermögen. Von den einfachen, coupletartigen Liedchen Pedros bis zu der zu gewaltiger Steigerung mit wahrhaft zermalmenden Accenten emporgeführten grossen Scene des Tio Lukas — welch eine Scala von Formen und Empfindungen! Mit ganz besonderer Liebe hat Wolfs Phantasie die Gestalt der Frasquita umfangen und ihr die schönsten Melodien in den Mund gelegt. Ihr liebliches Auftrittslied „Kommt ein Knabe her des Weges“ versetzt uns sogleich in das trauliche Milieu der einsamen, gastfreien Mühle, auf welcher sichtbarlich des Himmels Segen ruht, bis der begehrliche Corregidor den Frieden dieser Idylle stört. In dem zärtlichen Beisammensein mit Lukas schwingt sich

ein herrliches Motiv, voll Glut und Hingebung in leidenschaftlicher Ekstase auf, das Liebesmotiv der Frasquita, das entzückendste der Oper, das später sanfter und bedächtiger wiederkehrt, wenn sie Lukas beim Fortgehen, denn „die Nacht ist kalt", ein Tuch umhängt oder zu Moll verernstet in blitzartiger Hast auffährt, als draussen die Hilferufe erschallen und als erster Gedanke „das ist Lukas" ihr durch den Sinn schiesst. Nebenbei bemerkt, zwei lehrreiche Beispiele für die geistvolle Verwendung des Leitmotivs. Ueber das Lied „In dem Schatten meiner Locken schlief mir mein Geliebter ein" bedarf es nicht vieler Worte. Bildet es doch eine Perle in Wolfs „Spanischem Liederbuch", dem es entlehnt ist. Das mit kühnem Septimensprung sich hinabstürzende und wieder rüstig aufwärts strebende Thema der Begleitung, die ruhigen Accorde des Refrains mit ihrer zögernden harmonischen Rückung bilden einen Kontrast von wundersamer Wirkung. Und welcher berauschende Duft haucht aus dem Orchester, wenn Frasquita dem Gast ihres „Weinstocks erste Gaben" anbietet! Noch sei des wohligen Duos mit Lukas gedacht („In solchen Abendfeierstunden, wie fühl ich innig unser Glück"), wo Frasquita die Melodie führt,

und schliesslich ihrer Hauptscene „Wachen will ich bis der Morgen graut“, die in ihrem Stimmungszauber ganz einzig dasteht. Ein drastisches Citat aus Wagners Feuerzauber leitet sie im Orchester ein, während die Müllerin die Flammen aus der Asche bläst, aber man achte mehr auf den tief gemütvollen Ausdruck des Gesanges „Brodeltopf, du alter!“ Und wem bezwänge die zarte Stelle „pocht die Bettlerin Hoffnung aber schüchtern ans Thor“ mit den leise tröstenden, weichen Hornquinten nicht das Herz? Der dritte Gipfel der Scene ist das Lied „Nach Zamora geht der Feldzug, auf die feste Stadt Zamora“, worin der Ton altspanischer Romanzen so überzeugend getroffen ist, und schliesslich sehe einer zu, wie Wolf alle diese Elemente miteinander zu verbinden gewusst hat. Eine solche Scene kann nur ein ganz grosser Meister schreiben! Im folgenden tritt Frasquita etwas zurück, und die beiden männlichen Nebenbuhler beherrschen den Vordergrund. Noch eine zweite weibliche Gestalt aber kommt vor und ward von Wolf gleichfalls äusserst sympathisch gezeichnet: die Corregidora. Ihr schönes Motiv hat etwas von junonischer Vornehmheit, die auch der Seelengüte nicht enträt, und ihr

erster Gesang „Mein Gatte, der Corregidor“ mit den sanften Imitationen in der Trompete gehört zu den glücklichsten Eingebungen der Oper. Uebrigens muss auch die kleine Rolle der Magd Manuela, die mit wenigen, aber derben Strichen lebendig hingestellt erscheint, als eine sehr gelungene bezeichnet werden.

Unter den Männern zeigt der Corregidor Eugenio de Zuniga die schärfst ausgeprägte Physiognomie. Sein überdrastisches Thema, an das keine Verkörperung auf der Bühne heranreicht, begegnet sozusagen auf Schritt und Tritt in allen möglichen harmonischen Masken und rhythmischen Grimassen. Wie es in der Verkürzung von den Fagotten als drolliges Fugato gebracht wird, wenn der alte, vordem so gravitätische Herr kleinlaut im Nachtgewand aus der Kammer trippelt — das ist ein Meisterstück musikalischer Komik, tönender Wilhelm Busch. Zu wuchtigem, für den Ernst der Situation sogar zu glanzvollem Pomp wächst es hingegen in der grossen Scene des Tio Lukas auf, wo vor dessen Phantasie gewissermassen das Bild des triumphierenden Corregidor aufsteigt. Sonst hat der Corregidor noch zwei bedeutende Scenen: seine von sündiger Begehrlichkeit getränkte

Werbung um die „süsse Zauberin Frasquita" mit der humorvollen Eheklage und dem temperamentvollen Aufschwung „Aber wenn dein Blick, Frasquita, feuersprühend auf mir ruht"; sodann das schon aus dem „Spanischen Liederbuche" bekannte, geistreiche Abgangslied „Herz, verzage nicht geschwind, weil die Weiber Weiber sind". Tio Lukas' prachtvolle grosse Scene ist schon erwähnt worden, er spielt mit dem Liede vom „Edlen spanischen Wein" (NB. ein Beispiel, dass ein formales Element wie der Refrain unter besonderen Umständen auch dramatisch begründet werden kann), auch die Hauptrolle in der famosen Trinkscene. Neben ihm der Sekretär Pedro, flott-lieblich-melodiöse Schelmenliedchen auf den Lippen: „Ich und mein holdseliges Weibchen" und „Wenn dich einer küssen will", die Mozart oder Johann Strauss eingefallen sein könnten. Unter seltsam verzwickten Rhythmen tritt Repela, der immer schnupfende und niesende Diener des Corregidors auf und darf in dem ergötzlichen Ständchen „Blimblam, mach auf" noch mit einer originellen, liedartigen Nummer sich hervorthun. Der Alcalde und der immer trunkene Gerichtsbote Tonuelo erscheinen in Begleitung eines

halb gebieterischen, halb geschäftigen Motivs, das zu den einprägsamsten gehört, die je ersonnen worden sind, und das in jubelndem C-dur als bacchanalisches Vorspiel die Trinkerscene einleitet. Sonst wäre noch der „Nachbar“ zu nennen, dessen chromatisch-gleissnerisches Motiv in Lukas' Hauptscene dann auch der Stelle von den „Leuten“, die über den Betrogenen lachen würden, eine vielsagende Illustration giebt, und der Nachtwächter mit seinem stimmungsvollen, durch harmonische Finessen ausgezeichneten Liede „Ave Maria“.

Erwähne ich noch die Ensembles, das Duett Lukas' und Frasquitas, das Terzett zwischen Frasquita, dem durchnässten Corregidor und Repela, über dessen Geflecht noch eine schwungvolle Geigenmelodie ihr strahlendes Schirmdach wölbt, den Zechercanon, den bewegten Chor „Also auf, ihr edlen Helden“, das kunstreiche Quintett und endlich das von einer göttlich-heiteren Melodie getragene Finale; führe ich noch die feierliche Marschweise beim Empfange des Bischofs, die hochbedeutenden Vorspiele zu den drei letzten Akten, sowie das delikate, in Carmen-Grazie hinschwebende grosse Zwischenspiel in E-moll an, so genügt diese Aufzählung

vielleicht, um einen Begriff von dem unerschöpflichen musikalischen Reichtum zu geben, der in dieser Partitur aufgespeichert ist, zahlloser Details und Unterschönheiten zu geschweigen. Ich glaube nicht, dass man für so viel ausgegorene Schönheit auf die Dauer blind sein kann. Sie zu tönendem Leben zu erwecken, muss eine Ehrensache grosser deutscher Kunstanstalten sein, und je weitere Kreise mit jedem Jahr das Reich des genialen Liedersängers zieht, desto öfter und zahlreicher werden die Freunde der Musik sich zu den goldenen Melodienfluten drängen, die Hugo Wolf über die lockeren Liebesabenteuer des würdigen Eugenio de Zuniga ergossen hat.

Ueber

Hugo Wolf und seine Oper.*)

Erinnerungen.

Von

Rosa Mayreder.

I.

An einem regnerischen Sonntag im April 1895 betraten wir eines der stimmungsvollen alten Häuser von Perchtholdsdorf. Und über die enge Wendeltreppe herab eilte ein kleiner, zierlicher Mann in einem gestrickten Wams mit Atlasärmeln. Seine schwarzen Augen leuchteten; er streckte uns beide Hände entgegen, Miene und Gebärde voll von einem unbeschreiblichen Ausdruck glückseligen Stolzes, wie ihn ein Mensch empfindet, der für seine Gäste ein königliches Geschenk bereit hält.

---

*) Erschienen am 10. und 31. März 1900 in der „Zeit“.

Bestehen nicht die lebhaftesten Erinnerungen oft aus solchen einzelnen Bildern, die sich deutlicher und dauernder ins Gedächtnis prägen, ohne dass diese Intensität aus dem Vorgang selbst zu erklären wäre — ? So ist mir der Augenblick, als Hugo Wolf freudebeseelt von oben kam, unvergesslich geblieben. Und jedesmal, wenn ich ihn mir zurückrufe, bringt er noch einen Abglanz der Stimmung mit, die von jener festlichen, glückstrahlenden Miene ausging.

Hugo Wolf hatte an diesem Tage den kleinen Kreis seiner Intimen zu sich geladen, um ihnen zum ersten Mal Partien aus dem „Corregidor“ vorzuspielen. Er bewohnte in Perchtholdsdorf das Landhaus einer befreundeten Familie. Leerstehende Sommerwohnungen dienten ihm öfter, wenn er arbeitete, als Asyl; um den Preis der Ruhe, der Ungestörtheit, der Weltabgeschiedenheit nahm er das düster Unbehagliche in den Kauf, das alle diese Wohnungen an sich haben, wenn die ihnen entsprechende Jahreszeit vorüber ist.

Hier aber hielt er sich besonders gerne auf. Aus seinen Fenstern sah er vor sich einen Vordergrund von Gärten und Feldern und weit draussen am Horizont den braunen Dunst der Stadt. Ein seitliches Fenster

öffnete einen Blick auf den Abhang des Kreuzberges, wo halbversteckt von Geäst und Gebüsch ein hölzernes Gartenhäuschen im Stil der Biedermeierzeit stand — für Hugo Wolf das „Häuslein windebang“ aus jenem reizenden Mörikeschen Lied.

Am 1. April war er hier eingezogen, um mit der Komposition der Oper zu beginnen. Ungefähr drei Wochen später hatte er schon die grössere Hälfte des ersten Aktes, sowie einen Teil des zweiten in Reinschrift fertig und alle leitenden Themen festgestellt. Eine Leistung bewunderungswürdiger Arbeitskraft — denn man weiss, mit welcher leidenschaftlichen Innigkeit er sich in seine Texte versenkte, und wie völlig er mit seinem ganzen Empfindungsleben in dem Stoffe aufging, den er erwählt hatte. Sein Wesen verschmolz mit der Dichtung, während er sie komponierte; er stieg in ihren tiefsten Grund hinab, um ihr eigenstes Leben als musikalische Gestalt daraus emporzuheben. Die unvergleichliche Gewalt und Ausdrucksfähigkeit seines Deklamationsstiles beruht auf der ehrfürchtigen Liebe, die er für die Sprache und ihr Wesen hegte. Deshalb trat er zu dem Autor, dessen Verse er in Musik setzte, in ein besonderes Verhältnis der Dankbar-

keit und Verehrung. Immer liess er ihm den Vortritt; der Bandausgabe seiner Mörike-Lieder hatte er das Porträt des Dichters beigegeben; und ehe er ein Lied vortrug, pflegte er vor dem Zuhörer die Worte zu recitieren, damit ja keines verloren gehe. Es ist für sein inneres Leben, das so verschieden von seinem äusseren Auftreten war, charakteristisch, dass er, sonst einer der stolzesten und selbstbewusstesten Menschen, in diesem Punkte weit übers Ziel schiessen konnte. Nach der ersten Aufführung der Oper dankte er mir in der rührendsten Weise nochmals für den Text; in diesem Briefe heisst es dann weiter: „Was ich Ihnen schulde, kann freilich niemand so gut ermessen als gerade nur ich mit meiner armen Musik, die sich an dem Herzblut ihrer Schwester Poesie vollgesogen hat. Es liegt etwas Grausames in der innigen Verschmelzung von Poesie und Musik — wobei eigentlich nur der letzteren die grausame Rolle zufällt. Die Musik hat entschieden etwas Vampyrartiges an sich. Sie krallt sich unerbittlich an ihr Opfer und saugt ihm den letzten Blutstropfen aus . . .“

Vielleicht ist darin, in diesem Herzensbund, den er als Musiker mit dem Autor einging, der Grund zu suchen, warum er

sich so schwer zur Wahl eines Operntextes entschliessen konnte. — Schon seit dem Ende der achtziger Jahre trug er sich mit dem Wunsche, einen geeigneten Stoff für eine Oper zu finden, und seine Wahl fiel endlich auf jene Novelle des Pedro de Alarcon, die unter dem Titel „Der Dreispitz“ als eine Perle der Weltlitteratur bekannt ist. Er versuchte, sich selbst ein Opernbuch daraus zu machen; aber er scheiterte an den technischen Schwierigkeiten, welche die Uebertragung aus der novellistischen Form — der gerade dieses Werk seine anziehendsten Vorzüge verdankt — in die dramatische mit sich bringt.

Freunde Wolfs legten mir damals den Gedanken nahe, für ihn diesen Text zu bearbeiten. Ich kannte Hugo Wolf persönlich noch gar nicht und seine Lieder nur sehr wenig; aber von der Zustimmung dieser Freunde während der Arbeit aufgemuntert, brachte ich die nicht ganz dankbare Aufgabe trotz mancher Zweifel zu Ende. Der Zweifel sollte Recht behalten: Hugo Wolf, dessen Stimmung sich inzwischen von dem heiteren und simplen Gegenstand der Novelle abgewendet hatte, lehnte das Textbuch ab. Es hatte ihn vollkommen kalt gelassen.

Einige Monate später lernte ich Hugo Wolf im Café Griensteidl kennen. Unsere Bekanntschaft begann unter schlechten Auspicien; wir gerieten alsbald in eine Diskussion über Ibsens eben erschienenes Drama Hedda Gabler. Hugo Wolf war zu jener Zeit noch ein heftiger Gegner Ibsens und der modernen Litteraturbewegung; wir konnten uns daher durchaus nicht verständigen. Die Rücksichtslosigkeit und Schroffheit Wolfs, deren Legende reichhaltig genug war, kannte ich vom Hörensagen; und ich teilte damals noch jene Auffassung, die da lautet: jeder Mensch, und auch der Künstler, muss eben im Verkehr mit anderen Menschen gewisse Rücksichten nehmen. Solange man diesen „Muss eben“-Standpunkt einnahm, war man für den Verkehr mit Hugo Wolf nicht tauglich. Niemand, der auch nur einen Rest konventioneller Anschauungen mit sich brachte, hat jemals den Zugang zu dieser so ungewöhnlichen, so reichen und so verschlossenen Seele gefunden. In ihm lebte etwas ganz Grosses, das ihn von allen anderen Menschen unterschied: er war in einer völlig bedingten Welt ein völlig unbedingtes Wesen. Darin lag sein Schicksal beschlossen, darin seine Stärke und seine Schwäche.

Aber wer ihn so nahm, wie er war, wer ihn bedingungslos gelten liess, entweder aus einer klaren Einsicht in seine seelische Konstitution oder mit dem intuitiven Verständnis liebevoller Ergebenheit, der wusste bald, dass der Verkehr mit ihm ein Erlebnis ohnegleichen war. Denn nicht weniger als alle Leidenschaft strömte auch alle Zartheit, Lieblichkeit, Innigkeit der Empfindung, für die er in seiner Musik so wundersam ausdrucksvolle und so unendlich mannigfaltige Accente gefunden hat, aus dem tiefen Brunnen seiner Persönlichkeit.

Trotz jener gefährlichen Meinungsdifferenz in Sachen Ibsens wurde mir Hugo Wolf nicht feind; hie und da kam er seither auf Besuch zu uns und liess sich sogar dazu herbei, Lieder vorzutragen, obwohl er die Pianinobesitzer, unter die ich damals noch zählte, im allgemeinen nicht als musikalisch zurechnungsfähig betrachtete.

Fünf Jahre vergingen mittlerweile, ohne dass er ein Textbuch gefunden hätte, das ihm zusagte. Seine litterarischen Neigungen aber waren andere geworden. Er, der Wagnerianer strenger Observanz, lernte Friedrich Nietzsche kennen; und dieser grosse Künstler des Wortes gewann über den geistreichen ästhetischen Feinschmecker,

der in Wolf steckte, entscheidende Gewalt. Das ist jedoch nicht so zu verstehen, als hätte er sich von Wagner abgewendet. Er bewahrte nach wie vor dem Meister dankbare Verehrung; während er an seiner Oper arbeitete, schrieb er mir gelegentlich: „Ihr Gemahl soll ja nicht verabsäumen, die Meistersinger sich recht sehr zu Gemüt zu führen, selbst auf die Gefahr hin, dass er mir dabei auf meine Schliche kommen wird; denn ohne die Meistersinger wäre der Corregidor nie komponiert worden. Ja ja, der „alte Zauberer“ hat's uns Jungens angethan, und wohl uns, dass wir solche Pfade wandeln dürfen.“

Als er nun bei seinem Suchen nach einem Opernstoff wieder auf die Alarconsche Novelle zurückkam, fesselte ihn dieses überlegene, spöttische, lachende Buch mehr denn je. Abermals fand sich jemand, der ein Libretto daraus herzustellen unternahm. Da erinnerte sich Hugo Wolf an jene alte Bearbeitung von mir, die ihm nur dunkel in Erinnerung war. Er erbat sie sich, um zu vergleichen.

Welchen Eindruck er nunmehr davon empfing, schildert er auf seine ungestüme Weise in einem Briefe vom 18. Januar 1895 an einen Mannheimer Freund:

„Ein Wunder, ein Wunder, ein unerhörtes Wunder ist geschehen! Der langersehnte Operntext hat sich endlich gefunden. Fix und fertig liegt er vor mir, und ich brenne nur so vor Begierde, mich an die musikalische Ausführung zu machen . . .“

Ich habe niemals etwas Bestimmtes über die Gründe erfahren, die diese gänzliche Wandlung seines Urteils bewirkten. Er selbst redete nie davon; nnd ich merkte, dass ihn jede Erinnerung an seine ursprüngliche Ablehnung peinlich berührte.

Denn jetzt war sein Beifall ein ungeteilter. Was ich seinerzeit als einen blossen Entwurf betrachtet hatte, als eine Basis für eventuelle gemeinsame Besprechungen, das nahm er nun mit enthusiastischer Freude als etwas Vollendetes hin, ohne zu mäkeln und zu kritisieren. Ein Bedenken gegen das trochäische Versmass, das er anfänglich hatte, gab er auf, als ich ihm eine teilweise Bearbeitung in Jamben vorlegte, so sehr liebte er die erste Fassung. Nur höchst ungern oder gar nicht wollte er Aenderungen, die ich selbst vorschlug, zulassen. Als ich später in ihn drang, die zweite Hälfte des letzten Aktes wesentlich zu kürzen, schrieb er mir:

„Wer zum Kuckuck hat Ihnen denn

diesen Riesenfloh ins Ohr gesetzt: im 4. Akt eine Kürzung vorzunehmen! Mohrenelement, soll denn immer der verfluchte Wahn, der im eigenen Fleische wühlt, Recht behalten? Nein, daraus wird nichts. Ich habe mir die Stelle noch einmal genau besehen, und mein Gefühl, auf das ich mich felsenfest verlasse, sagt mir, dass es gerade so gut ist und nicht anders sein kann und darf . . . Da nun einmal ein episches Element in der Behandlung dieses Stoffes sich nicht vermeiden liess, nun dann wollen wir uns das Recht, das wir uns nehmen, nicht verkümmern lassen durch überlieferte Schulregeln, die da docieren, erzählt darf im Drama nicht werden."

Freilich handelte sich's gerade um Stellen, die ihm besonders ans Herz gewachsen waren. „Dieser 4. Akt," schrieb er mir vierzehn Tage später, „ist mein erklärter Liebling; er birgt so allerlei Kostbarkeiten, die dem Feinschmecker den Mund wässern machen werden. Ich konnte der Lust nicht widerstehen, den ganzen Akt mir heute vorzuspielen, und, wie lächerlich es auch sein mag, ich war entzückt und hingerissen davon . . . Die Instrumentation dieses lieben und schönen 4. Aktes wird mir ein Quell reinsten Vergnügens sein, während die Ab-

fassung der anderen drei Akte für mich nur Plage und Schinderei war."

Auch als nach der ersten Aufführung in Mannheim der Direktor des Strassburger Theaters, Krückl, ihm antrug, die Oper trotz ihrer Schwierigkeit zu bringen, wenn er sich zu einer Aenderung des 4. Aktes verstünde, lehnte er diese Zumutung mit Entrüstung ab. Erst dem Hofkapellmeister Fuchs, der sich auf das Lebhafteste für das Werk interessierte, gelang es, ihn von der Notwendigkeit einer Aenderung zu überzeugen. Krückl hat auch, als er davon hörte, sein Wort unverzüglich gehalten; aber der Unstern, unter dem die Bühnenlaufbahn des Corregidors bisher stand, wollte es, dass beide, Krückl sowohl als Fuchs, durch den Tod verhindert wurden, ihre künstlerische Kraft noch weiter für das Werk einzusetzen.

Alle jene Aenderungen jedoch, die Wolf selbst von mir wünschte — es waren grösstenteils Verlängerungen lyrischer Stellen, wie sie der musikalische Satz notwendig machte — nahm er mit der grössten Dankbarkeit, meistens geradezu mit Entzücken auf. Da fand er jede Zeile „herrlich"; und so sehr respektierte er das Wort, dass er jede geringfügige Umstellung,

die er vornahm, ausdrücklich anzeigte und aus den Forderungen der musikalischen Deklamation begründete. Niemals hat wohl ein Komponist seinen Librettisten schonender behandelt, als der wegen seiner wilden Eigenwilligkeit gefürchtete und verschriene Hugo Wolf. Er verlangte nicht vom Text, dass er sich nach der Musik strecken und recken solle; er spann seine Musik aus der inneren Notwendigkeit, die den Text regierte, heraus, und so konnte es auch nicht geschehen, dass er die Handlung um musikalischer Effekte willen zu verrenken suchte.

Nur um Raschheit bittet er stets, so oft er eine Ergänzung braucht, und er bittet mit der ganzen stürmischen Impulsivität seines Wesens, die sich während der Arbeit zur Exaltation steigerte. Dann, wenn ihm die Musik zu der betreffenden Stelle „schon in allen Gliedern spukt“, kann er seine Ungeduld kaum bemeistern. „Nur schnell, schnell, schnell, um Gottes- — oder wie der Corregidor sagt — um der Nägel Christi willen! Schnell!!!“

Er war Mitte Mai nach Matzen bei Brixlegg übersiedelt, wo er die Gastfreundschaft einer seiner wärmsten Anhängerinnen, der Baronin Frieda Lipperheide aus Berlin,

genoss. Dort bewohnte er einsam ein auf den Anhöhen des umfangreichen Matzener Parkes liegendes Jägerhäuschen; und man darf wohl das halbe Jahr, das er, ganz seiner Arbeit und den wundervollen Erlebnissen seiner fiktiven Welt hingegeben, in dieser idyllischen Zufluchtsstätte verbrachte, als einen der Höhepunkte seiner an äusseren Freuden und Annehmlichkeiten so armen Existenz bezeichnen.

Die Entfernung erschwerte die gemeinsame Arbeit; Hugo Wolf musste immer erst brieflich seine Absichten auseinandersetzen und dann abwarten, bis meine Antwort eintraf. Warten aber war nicht seine Sache:

„Verflucht, dass ich kein Dichter bin, und gesegnet Sie, dass Sie mir so hilfreich beistehen. Eben fällt mir ein, dass die verdammten Feiertage vor der Thür stehen. Dazumal waren's die Ostern, jetzt drohen die Pfingsten. Sie werden sich um Gotteswillen doch nicht durch die Feiertage von der Arbeit abhalten lassen und mich inzwischen der Verzweiflung preisgeben —? So grausam können Sie nicht sein!“

Er holt selbst den erwarteten Brief vom Brixlegger Postamt; und nun ist er ebenso selig und zufrieden, als er früher

aufgeregt und ungeduldig war. „Den ganzen Weg nach Matzen zurück habe ich nur immer Ihre Zeilen gelesen und bald an den Versen, bald an der Prosa mich delektiert. Die Verse sind herrlich, wenn sie schon auch nicht mit meiner anticipando aufgeschriebenen Musik ganz übereinstimmen. Das thut aber nichts. Diese anticipierte Musik ist für die Ueberleitungsmusik“ (es handelte sich um das Duett zwischen Frasquita und Repela im 3. Akt) „sehr gut zu verwenden, und Ihre Verse werden mich auch zu einer neuen Idee inspirieren.“

Die Arbeit selbst nimmt ihn vollständig in Besitz. Seine Seele ist erfüllt von einem unbeschreiblichen Tumult. Er erlebt die Vorgänge, die er musikalisch interpretiert, mit glühender Intensität, und zugleich alle Wonne und Qual, von welcher ein Schaffen begleitet war, das ganz den Charakter einer vom persönlichen Wollen unabhängigen Inspiration hatte.

„Ihr herrlicher Brief traf mich gerade bei der Vollendung der grossen Scene des Tio Lukas an. Ich schreibe Ihnen mithin in der denkbar aufgeregtesten Verfassung, was Sie diesen Zeilen und auch der zittrigen Schrift zu Gute halten müssen. Bin ich selig, dass ich dieses furchtbare Stück

endlich hinter mir habe! Sie ahnen wohl nicht, was ich in diesen Tagen für Seelenpein gelitten. Einige Tage ging ich wie ein Verzweifelter herum und verfluchte mich und das Komponieren und die Oper und die ganze Welt. Drei Tage lang marterte ich mein armes Hirn vergeblich ab, für die Stelle „Wenn es Gott gefallen hätte, mich durch schlimmen Schein zu prüfen", den richtigen musikalischen Ausdruck zu finden. Ich war wie vernagelt. Jeder Versuch misslang ... Abergläubisch, wie ich schon bin, deutete ich die betreffende Stelle im Monolog des Lukas auf meinen eigenen Zustand, als wäre alle Schaffensfreudigkeit nur dazu dagewesen, um mir die Nichtigkeit derselben durch ein plötzliches Abbrechen erst recht fühlbar zu machen; denn was hätte ich mit der halben Oper beginnen sollen? .... Heute bin ich so freudig, zuversichtlich, zukunftstrunken, dass ich alle Welt umarmen möchte. Was ist aber auch aus der Scene geworden! Als ich sie mir heute vorspielte, war ich dergestalt erschüttert davon, dass ich vor Grausen und Ergriffenheit abbrechen musste." (8. Juni 1895.) Und am 19. Juli schreibt er:

„Die Ausarbeitung des Schlusschores:

„Guten Morgen, edle Donna“ hat mir unsägliche Schwierigkeiten gemacht. Ich verzweifelte schon an dem Zustandebringen eines eigentlichen Abschlusses und hatte mich mit der Idee vertraut gemacht, mit den letzten Worten der Mercedes das Stück enden zu lassen, selbst auf die Gefahr hin, mich des schönsten Schlusseffektes zu begeben. Aber mein künstlerisches Gewissen empörte sich doch gewaltig gegen eine solche Verzagtheit, und mit dem Aufwand meiner letzten Kräfte, wahrlich mit dem Mut der Verzweiflung machte ich mich an die schwierige Arbeit und arbeitete eine Woche ununterbrochen an dem Aufbau — und sieh da — — es gelang und gelang herrlich.“

Der Schlusschor, dessen Entstehung er hier schildert, und damit die ganze musikalische Durchführung der Oper bis auf das Vorspiel war am 9. Juli vollendet worden; an diesem Tage telegraphierte er mir: finis coronat opus.

Drei Monate und neun Tage hatte er daran gearbeitet, in einer fast ununterbrochenen, äussersten Anspannung seiner physischen und geistigen Kraft, mit einem wahrhaft fanatischen Fleiss und Eifer. Die einzigen Unterbrechungen waren die Reise

von Perchtholdsdorf nach Matzen und ein Ausflug gewesen, den er anfangs Juni mit dem Baron an den Achensee machte. Sonst konnten ihn weder die Einladungen seiner Gastfreunde, noch das schöne Wetter — und wie sehr liebte er die Sonne, den Wald, die Berge! — von seinem Schreibtisch weglocken; „ich hocke zumeist im Zimmer bei der Arbeit. Aber der Ausblick von meinem Fenster allein ist eine Erholung.“

Die Instrumentierung beschäftigte ihn bis Ende Dezember. Trotz manchen Ungemaches, das die schlechte Jahreszeit für ihn mit sich brachte, wich er nicht von der Stelle, ehe der letzte Federstrich gemacht war. Und nicht nur Kälte und Regenwetter bereiteten ihm Unannehmlichkeiten. Bei anbrechendem Herbst hatte sich das Schloss mit Gästen gefüllt, und diese bunte Gesellschaft verleidete ihm den Aufenthalt. Er, der so sensitiv war, dass das blosse Aussehen eines Menschen, die Klangfarbe einer Stimme, ein oberflächliches Wort ihn gänzlich in Verstimmung stürzen konnten, war nun genötigt, täglich mittags und abends mit fremden Leuten an einem Tisch zu sitzen. „Ich habe das Menschenmöglichste gethan, um mich dieser Gesellschaft

zu accomodieren, aber es geht nicht, es fehlt jeglicher Kontakt zwischen diesen Leuten und mir; und der Appetit bei dem gemeinsamen Mittagsessen vergeht mir oft so sehr, dass ich fast keine Speise berühre, und ich in meinem Jägerhäuschen nach der Mahlzeit mit Butterbrot mich behelfen muss, um nicht Hungers zu sterben.“

Aber dennoch harrt er tapfer aus. Die ausserordentliche Willenskraft, die er hier aufwendet, ist um so bemerkenswerter, als er im gewöhnlichen Leben nicht geneigt und auch gar nicht im stande war, sich irgendwie Zwang aufzuerlegen. Er schrieb mir selbst einmal darüber: „Für impulsive Naturen taugen Vorsätze zu gar nichts. Man thut schliesslich doch nur das, wozu einen gerade Lust und Neigung antreibt; und wären es auch nur ein paar Briefzeilen, man will sich zu nichts zwingen.“

Wo es sich aber um seine Arbeit handelt, schreckt er vor keiner Selbstüberwindung zurück; da zeigt sich der innere Trieb in seiner ganzen dämonischen Gewalt und behauptet sich siegreich in diesem sonst so labilen Nervensystem. „Von früh morgens bis spät in die Nacht hinein sitze ich ununterbrochen bei meinem Schreibtisch und zermartere mein Hirn bei schwie-

rigen Stellen, die mich oft sogar im Traume verfolgen. Bei meiner verrückten Art, immer noch neue Contrapunkte hinzuzumachen, gestaltet sich die Ausführung in manchen Fällen gerade zu einem Ding der Unmöglichkeit, und doch — mit dem nötigen Aufwand an Fleiss und Geduld gelingt schliesslich selbst das Unmögliche. Aber es sind teuer erkaufte Siege. Ich muss mir etwas mehr Bescheidenheit angewöhnen, sonst werde ich in diesem Jahre nicht fertig mit der Partitur." (5. Oktober 1895.)

Derselbe Brief enthält auch eine kurze Mitteilung, die über die Art, wie Publikum und Verleger sich zu den Werken Hugo Wolfs verhielten, mehr sagt als Bände. „Mein Verleger Schott schickte mir gestern endlich die lange hinaus verzögerte Abrechnung. Das Resultat ist grossartig. Ich habe mir in den fünf Jahren, seitdem Schott meine Sachen vertreibt, wirklich schon 86 Mark — sage sechsundachtzig Mark 35 Pfennig verdient. Respekt vor einem solchen Verleger! Das Tragikomische des Vorfalles zu erhöhen, schrieb mir Schott, dass er einen so günstigen Erfolg gar nicht erwartete. Er vertröstet mich auf die Zukunft, auf den Erfolg meiner Oper . . ."

Die Zeit war nicht ferne, in welcher Hugo Wolf nicht bloss Respekt vor Verlegern, sondern auch vor Theaterdirektoren bekommen sollte.

Zu Neujahr 1896 kehrte er nach Wien zurück, auch er voll froher Hoffnungen auf die Zukunft, auf den Erfolg seiner Oper. Das Werk war vollendet, eine ungeheure Arbeit vollbracht. Alle Leidenschaft und alle Glut der Empfindung, allen Humor und alle Wärme des Gemütes, die in ihm selbst war, hatte er daran gewendet, eine Fülle von grossen Gedanken und geistreichen Subtilitäten hineingeheimnist. Seine ganze wunderbare Innerlichkeit hatte er in dieses Gefäss gegossen; er hatte über die schlichte Gestalt der Alarconschen Novelle den Purpurmantel seiner musikalischen Phantasie gebreitet und mit verschwenderischer Liebe aus seiner eigenen Tiefe Kleinodien und glanzvolle Edelsteine gespendet. Ja, Hugo Wolf hielt ein königliches Geschenk für die Welt bereit, ein Werk echter und hoher Kunst.

II.

Sechsunddreissig Jahre war Hugo Wolf alt geworden, hatte ungefähr zweihundertundzwanzig Lieder veröffentlicht, ehe er ein eigenes Heim besass, eine Stätte, wo er bei sich zu Hause war. Nun hatte ein Kreis opferwilliger Anhänger seiner Muse die Mittel aufgebracht, die ihm wenigstens gestatteten, frei von den drückendsten materiellen Sorgen seine Oper zu vollenden und ihre erste Aufführung abzuwarten.

Er selbst rechnete zuversichtlich auf einen grossen Erfolg. Mit der naiven Logik seiner Künstlerseele schloss er: Da so viele mindere Werke ihren Weg über die Bühnen machen, wie sollte ein Werk von der Qualität des seinen nicht reüssieren? Der naheliegende Gedanke, dass seine Oper unter dem grösseren Publikum zunächst so wenig Verständnis finden werde, wie seine

Lieder, kam ihm nicht oder konnte doch in seinem, durch die kolossale Arbeitsleistung mächtig gehobenen Selbstgefühl nicht durchdringen. Er dachte allerdings — und wer hätte mehr Ursache dazu gehabt? — nicht gut vom Publikum: „Wenn ich mir so vorstelle," schrieb er mir während der Arbeit, „dass solche Missgeburten über ein Kunstwerk zu Gericht sitzen und breitmäulig ihre Urteile ausquatschen, könnte einem wahrlich die Lust vergehen, fürs Theater zu schreiben. Nietzsche hat doch recht mit seinem Ausspruch vom Theater: Da regiert der Nachbar, da *wird* man Nachbar. Haben Sie bemerkt, wie ich auch „unsern" Nachbar*) mit einem gewissen feindseligen Ausdruck behandelt habe? Das Motiv des Nachbars zu dem des Tio Lukas steht in einem sehr widerhaarigen Gegensatz dort, wo die beiden Motive sich kreuzen. Das ist nicht nur rein musikalisch, sondern tief psychologisch begründet."

Trotzdem sehnte er sich, wie jeder Künstler, danach, zu wirken, er sehnte sich nach jener Wirkung in gleichgestimmten Seelen, die dem Kunstwerk erst sein volles und ganzes Leben verleiht. Und die Freude

*) Corregidor, 1. Akt, 1. Scene.

an seinem Werk war das vorherrschendste in seinem Bewusstsein. „Herrgott, wird das eine Wirkung auf dem Theater machen!" schreibt er über die grosse Scene des Lukas im 3. Akt . . . „Kennen Sie den Ausspruch Nietzsches: ‚Erfolg auf dem Theater' — damit sinkt man in meiner Achtung bis aufs Nimmerwiedersehen; Misserfolg — da spitze ich die Ohren und fange an zu achten — — — ist das nicht heiter? Wird uns der Mann nicht gründlich verachten müssen auf den zuversichtlichen Riesenerfolg des Corregidors?"

Nach seiner Rückkehr aus Matzen sollte er endlich eine eigene Wohnung beziehen. Jedoch es war keine kleine Aufgabe, eine entsprechende zu finden. Das Leben in einem Wiener Zinshaus setzt gröbere Nerven und stumpfere Sinne voraus, als Hugo Wolf sie besass. Auch hier regiert der Nachbar, und er regiert grausam durch den Lärm, den er macht, durch alle Teppiche und Möbel, die er klopfen lässt, durch alle Thüren, die er zuschlägt, durch schreiende Kinder und kläffende Hunde, durch Klaviere und Kanarienvögel. Hugo Wolf stand immer in einem „sehr widerhaarigen Gegensatz" zu seinen Nachbarn. Er war gegen Geräusche so empfindlich,

dass er, wenn er arbeitete, gewöhnlich einen Apparat tragen musste, durch den er sich künstlich schwerhörig machte. Dieser Apparat, sein Antiphon, bestand aus zwei silbernen Kugeln, die genau dem Ohreingang angepasst und mit Spangen versehen waren, um das Tiefergleiten zu verhindern. Sogar während der Nacht bediente er sich des Antiphons, so leise war sein Schlaf.

Bis die Wohnung aufgetrieben war, wohnte er bei uns. Erst in diesen drei Monaten habe ich ihn wirklich kennen gelernt. Da habe ich erst den Schlüssel zu allem Wunderlichen und Seltsamen gefunden, das sein Auftreten befremdlich für jene machte, die ihn nur von aussen sahen. Vielen bekannt, aber von den wenigsten gekannt, ist er als ein Unverstandener durch das Leben gegangen. Und das Leben war ihm feindlich, wie es Allen feindlich ist, die sich ihm nicht beugen, den Grossen, den Selbstherrlichen, die nur dem Gesetze ihres eigenen Innern gehorchen und nicht äusseren Rücksichten. Hugo Wolf besass den einen Teil dieser Grösse; den anderen besass er nicht: das Leben zu zwingen und sich in ein Herrschaftsverhältnis zu ihm zu setzen. Er war kein

Herr des Lebens, kein „überlegener“ Mensch. Das erbärmlich Alltägliche mit seinen kleinen Chikanen konnte ihn gänzlich umwerfen und überwältigen; zufällige Umstände erlangten stets Gewalt über ihn und zerstörten ihm die schönsten, versprechendsten Momente des Lebens. Nichtigkeiten türmten sich für ihn zu unüberwindlichen Schwierigkeiten auf, wurden zu unabsehbaren Gefahren für ihn. Sobald er mit der Aussenwelt in Berührung trat, musste er von Konflikt zu Konflikt Spiessruten laufen.

Vielleicht war die mürrische Unzugänglichkeit, in die er sich Fremden gegenüber verschanzte, nur ein notdürftiger Panzer für seine allzu sensitive Seele. Jener misstrauische, stechende Blick unter zusammengezogenen Brauen hervor, mit dem er jede neue Erscheinung musterte, war vielleicht nur eine Frage, wieviel unangenehme Sensationen er mit dieser Bekanntschaft in den Kauf werde nehmen müssen. Seine hochgespannte nervöse Konstitution, die auf die leichteste Berührung wie auf einen Schlag reagierte, war allen Widerwärtigkeiten schutzlos preisgegeben. In vielen Stücken der kindlichen Psyche verwandt, führte er ein Leben der unmittelbaren Em-

pfindung und nicht ein Leben der reflexiven Erkenntnis. Und wie ein Kind bedurfte er, um sich harmonisch zu entfalten, einer schützenden Hand, welche alle Einflüsse von ihm ferne hielt, die ihn verstören und irritieren konnten. Erst wenn diese Einflüsse beseitigt waren, unter vertrauten Menschen, in einem ausgewählten Kreise, der nach den Bedürfnissen seiner ewig vibrierenden Seele temperiert war, in einer Atmosphäre von Liebe und Ehrfurcht für den Künstler Hugo Wolf konnte der Mensch Hugo Wolf aus sich heraustreten. Ehrfurcht, nicht vor ihm als Privatmann, aber Ehrfurcht vor ihm als Künstler — und er unterschied hier sehr genau — das war das Element, das er bedurfte, um im Verkehr mit anderen ganz er selbst zu werden. Dafür hatte er die feinste Empfindung; er erriet es aus blossen Nuancen des Benehmens. Ja, nichts stimmte ihn besser, als wenn er erraten konnte; er liebte die stummen Anzeichen, die schweigende Ergriffenheit, die keinen Ausdruck sucht, weil sie zu tief für jeden Ausdruck ist. Alle aufdringlichen und geräuschvollen Huldigungen stiessen ihn ab und ärgerten ihn; der Gefeierte zu sein erschien ihm als eine Last. Er wollte nur fühlen, dass er

ein König über die Herzen war — wo er die volle Sicherheit seiner Herrschaft gewonnen hatte, wurde er anspruchslos, gütig, teilnahmsvoll, da offenbarte sich seine warme, reine Menschlichkeit in wunderbaren Zügen. Dieses Bedürfnis, Macht über andere zu haben, entsprang den edelsten Instinkten seines Wesens. Herrschaft war die Bedingung seiner grossen Eigenschaften. Das unterschied ihn so sehr von gewöhnlichen Naturen: er missbrauchte seine Macht nicht, wenn ihm alle Macht in die Hände gegeben war, er beschränkte sich selbst, wo ihm unbeschränkte Freiheit eingeräumt war. Nie hat jemand vergeblich an seine Grossmut appelliert. Unzugänglich dem sogenannten „vernünftigen Zureden", unzugänglich jedem äusseren Zwange, unzugänglich selbst der bittenden Ueberredung, war er für alles zu haben, wenn seine Grossmut oder sein Mitleid erregt wurde.

Bedarf es noch eines Kommentars, wie wenig eine solche geistige Organisation in die Verhältnisse passte, die beim Theater vorherrschen? Kapellmeister und Sänger waren keine Leute für Hugo Wolf. Er war bis zu einem gewissen Grade von ihnen abhängig — und das Gefühl der Abhängig-

keit erzeugte immer eine latente Feindseligkeit in ihm. Ueberdiess stellte er unbedingt die höchsten Ansprüche. Dieselbe künstlerische Hingebung, denselben heiligen Ernst, den er selbst an seine Werke wendete, forderte er auch von seinen Interpreten. Er duldete keine handwerksmässige Routine, keine wohlfeilen Effekte, und am allerwenigsten duldete er Konzessionen an den Geschmack des Publikums. Aber auch jede Unzulänglichkeit des Könnens, die Unfähigkeit, auf seine Intentionen einzugehen, strafte er durch die schroffste Ablehnung. Was stand ihm da bevor, sobald seine Oper auf die Bühne kam!

Er hatte sich, als das Frühjahr herannahte und seine Verhandlungen über eine erste Aufführung des Corregidors in Berlin und dann in Prag aussichtslos blieben, nach einigem Zögern für Mannheim entschlossen. Eine ruhmreiche Tradition zeichnet das Mannheimer Theater vor andern deutschen Provinzbühnen aus, und neben der ruhmreichen Tradition ein damit verknüpfter Ehrgeiz. In Mannheim sind Schillers Räuber zum ersten Mal aufgeführt worden, von Mannheim aus hat später die Götzsche „Zähmung der Widerspenstigen" ihre Laufbahn an-

getreten, Mannheim sollte auch die Wiege des Corregidors werden. So wenigstens dachten die badischen und schwäbischen Freunde Wolfs. In Deutschland, und besonders in der engeren Heimat Mörikes, hatte die Wolfsche Musik zuerst in grösseren Kreisen Verständnis gefunden; dort lebten ihre wärmsten und begeistertsten Verehrer.

Aber die Jahreszeit war schon sehr vorgeschritten, ehe die notwendigsten Vorarbeiten beendet wurden. Vor Anfang Mai konnte die Aufführung nicht ermöglicht werden. Wolf selbst, der zuerst mit der ihm eigenen Impetuosität eine erste Aufführung herbeigesehnt hatte, begann zu erkalten — vielleicht in der Vorempfindung der tausend Plackereien und Aergernisse, die ihn erwarteten. Während der Zeit, als er bei uns wohnte, hatte er sich mit den Korrekturen des Klavierauszuges beschäftigt; indessen liess ein Freund in Graz die Orchesterstimmen aus der Partitur herausschreiben. Fast das ganze Notenmaterial ging von Graz nach Mannheim, ohne dass Wolf es geprüft hätte. Er war für dergleichen mechanische Arbeiten nicht geschaffen; sie ermüdeten ihn unverhältnismässig, da er trotz seiner Genauigkeit und Sauberkeit die äussersten

Anstrengungen machen musste, um damit zu stande zu kommen. Gleichzeitig nahm ihn seine Wohnungsangelegenheit übermässig in Anspruch. Die unvermeidlichen Komplikationen hatten sich eingestellt; er besass unversehens zwei Wohnungen auf einmal und kam nur mit knapper Not ohne gerichtliche Intervention und Geldverlust davon. Mitten in diesen Wirren und schwebenden Fragen erwachte mit den ersten sonnigwarmen Tagen „die Lust nach neuen Liedern“ in ihm. Und siehe da! Er schüttelte alle Korrekturen und Kopiaturen, alle Theater-, Wohnungs- und Möblierungssorgen von sich ab; wie ein Vogel, wenn der Frühling gekommen ist, zog er fort, dem Gott gehorchend, der ihn rief.

In seinem lieben Perchtholdsdorf komponierte er im April 1896 den zweiten Band seiner italienischen Lieder. Während es in Mannheim mit den Proben zum Corregidor Ernst wurde, lebte er, göttlich unbekümmert, nur für seine neue Schöpfung.

Aber aus seiner ländlichen Zurückgezogenheit, wo die blühenden Pfirsichbäume in den Weingärten und die Anemonen auf der Haide seine Gesellschaft waren, wenn er nach vollbrachtem Tagewerk zu

einem einsamen Spaziergang seinen Schreibtisch verliess, musste Hugo Wolf hinweg in die Welt des Theaters, in diese so komplizierte und schwierige Welt, in der gerade das die besten Chancen gewährt, was ihm fehlte — Gewandtheit und Geschmeidigkeit. Er ging nur mit Widerstreben, denn er fühlte wohl, dass er dort nicht an seinem Platze war. Seine Anwesenheit jedoch war unerlässlich; die Orchesterstimmen wimmelten von Fehlern, ohne Wolfs Mitwirkung konnte eine Aufführung in absehbarer Zeit gar nicht bewerkstelligt werden. Noch auf der Reise zögerte er so lange als möglich, bis ihn der Kapellmeister durch dringende Bitten von Stuttgart, wo er sich bei Freunden aufhielt, endlich zu kommen bewog.

Und nun wurde er gleich in den Wirbel hineingerissen, und alles kam, wie es kommen musste. Binnen kurzem waren ihm die Verhältnisse, unter denen er sein Werk durchsetzen sollte, völlig unerträglich. Die Aufführung musste von Woche zu Woche hinausgeschoben werden, weil nichts klappte, vom 24. Mai auf den 31. und vom 31. endlich auf den 7. Juni. Obwohl ihm die leitenden Persönlichkeiten das grösste Entgegenkommen bezeigten — was er auch

trotz seiner Verstimmung anerkannte — stiess er namentlich bei den Sängern und den Orchestermitgliedern auf Voreingenommenheit und Missmut. Nur wenige verstanden seine Intentionen; den meisten war seine Musik noch gänzlich eine terra incognita, in der sie sich mit den Mitteln der landläufigen Praxis nicht zurechtfinden konnten. So hatte der Darsteller des Repela, der bei der Aufführung mit dieser Lieblingsfigur Wolfs einen glänzenden Erfolg davontrug, zuerst erklärt, dergleichen könne man überhaupt nicht singen, weshalb er sich für berechtigt halte, die Rolle zurückzuweisen. „Um Ihnen einen Begriff von der Empfindlichkeit des Sängerpersonals zu geben,“ schrieb Wolf wenige Tage nach seiner Ankunft, „führe ich ein Beispiel an. Der stattliche Bassist, der den Juan Lopez „creiert“, hatte seine Partie etwas gar zu oberflächlich genommen; und da er bei mehrmaliger Wiederholung immer wieder in denselben Fehler verfiel, bat ich ihn in der höflichsten Weise, die betreffende Stelle mit einem Zeichen zu versehen, damit seine Aufmerksamkeit speziell auf jene Stelle gelenkt werde. Hernach erfuhr ich durch den Kapellmeister, dass Herr X mir diese Bemerkung sehr übel genommen,

und dass ich seitdem im Rufe eines masslos arroganten Menschen stehe.“ Auch die aussergewöhnlich zahlreichen Proben, die den Mitwirkenden auferlegt wurden, trugen nur dazu bei, die Animosität wider das Werk und seinen Schöpfer zu steigern. Er selbst brach unter den ungewohnten Anstrengungen fast zusammen. In einem vom 18. Mai datierten Briefe sagt er: „Ich schreibe Ihnen diese Zeilen in einem Zustande völliger Apathie. Ich wundere mich überhaupt, dass ich im stande bin, die Feder zu führen. Seit ich Wien verlassen, habe ich keine zwölf Stunden geschlafen. Mein Gang vom Mannheimer Bahnhof war gleich ins Theater zu einer Fehlerprobe der Bläser, die ich zu dirigieren hatte. Was ich dabei ausgestanden, entzieht sich jeder Beschreibung. Am liebsten wäre ich auf und davon. Die darauffolgende Klavierprobe im Theatersaal verlief etwas günstiger. Der Corregidor und Tio Lukas sind trefflich besetzt. Die Frasquita hingegen lässt vieles zu wünschen übrig, auch Repela ist nur so la la. Heute, Sonntag, habe ich drei Stunden mit dem Kapellmeister Fehlerproben abgehalten. Nachmittags ist wieder Klavierprobe. Morgen ist Orchesterprobe vom 3. Akt. Dazu

meine fürchterliche Müdigkeit und Abspannung — man möchte verrückt werden. Wäre nur schon alles vorbei!“

Die Erschöpfung sowie die Alteration über die Unvollkommenheit und die langsamen Fortschritte steigerten seine Reizbarkeit in verhängnisvoller Weise. Nichts ging nach seinem Willen — und das führte zu den peinlichsten Konflikten. Der Kapellmeister, der seine ganze Arbeitskraft aufbot, glaubte gerade deshalb Anerkennung und Rücksicht zu verdienen, während Wolf der Ansicht war, er halte angesichts der unzulänglichen Leistungen viel zu wenig Proben ab.

Aber hier, wo so mannigfaltige Interessen, so zahlreiche Einflüsse ins Spiel kamen, konnte Hugo Wolf mit seinem Willen, der so ehrlich war und so geradlinig, der so klar auf ein einziges Ziel gerichtet war, auf das Kunstwerk und dessen immanentes Gesetz — hier konnte er mit diesem Willen allein nicht durchdringen. Ich will nicht entscheiden, ob es nicht für das Werk besser gewesen wäre, wenn nur sein Wille regiert hätte trotz alledem. Mindestens mit dem endgültigen Termin der Aufführung hätte es wohl dabei bleiben sollen. Der 7. Juni war für eine Première

kein angemessener Zeitpunkt mehr. Vier Wochen später sollte das Theater geschlossen werden; und da in Mannheim nur zwei Opernvorstellungen wöchentlich stattfinden, waren Reprisen, die das Verständnis des Werkes sichern hätten können, nicht mehr möglich. Hugo Wolf hatte sehr Recht, als er schrieb: „Ich halte es . . . für ein wahres Unglück, wenn das Werk erst im Juni aufgeführt wird. Ich werde daher mein Möglichstes thun und alles daran setzen, um die Première am 31. d. Mts. durchzubringen. Uebrigens habe ich heute dem Intendanten erklärt, dass ich der Aufführung am 7. Juni keineswegs beiwohnen werde, und dass ich, falls die Entscheidung nicht in Bälde getroffen ist, Mannheim demnächst verlassen werde."

Aber durch die Vorstellung, dass er „sein Werk nicht im Stich lassen dürfe", dass er „seinem Werke ein Opfer bringen müsse", wurde er immer wieder zum Nachgeben bewogen. Wie eigentümlich sein persönliches Empfinden gegenüber seinem Werke war, ist mir erst in den Tagen dieser Aufführung ganz offenbar geworden. Unter anderem war mir die „diplomatische" Mission zugefallen, Hugo Wolf zu bestimmen, dass er als Komponist bei der ersten Auf-

führung wie üblich an der Seite des Intendanten in dessen Loge seinen Platz einnehmen solle. Wolf hatte sich beharrlich geweigert, obwohl er dem Intendanten sehr zugethan war und seine Liebenswürdigkeit aufrichtig schätzte. Als ich ihn nun fragte, ob er nicht dem Intendanten zu Liebe, der diese Weigerung wie eine Beleidigung ansehen müsse, dennoch in die Loge kommen wolle, versetzte er ganz erstaunt: „Aber wie kann man mir denn zumuten, in einer Prosceniumsloge zu sitzen? Da vorne an der Rampe wird ja alle Illusion zerstört. Und ich will endlich einmal mein Werk geniessen."

Ebensowenig war er zu bewegen, zur Première seinen Frack anzuziehen; denn er war fest entschlossen, sich nach den Aktschlüssen nicht zu zeigen. Auch in diesem Fall fruchteten alle Vorstellungen nichts — er ging in seinem lichtgrauen Sommeranzug ins Theater. Irgendwo ganz hinten auf der zweiten Gallerie hatte er seinen Platz gewählt, unter wildfremden, gleichgültigen Menschen. Nur einem seiner intimsten Freunde gestattete er, an seiner Seite zu bleiben. Unbekümmert um alle äusseren Ehren, unbekümmert um alle Beifallskundgebungen

sass er dort oben, als hätte er sein Werk für sich allein geschrieben und müsse ihm nun als Zuhörer die gleiche ungeteilte Hingebung erweisen, die er an die Arbeit gewendet hatte.

Nach dem zweiten Akte, der mit einem heiteren und wirkungsvollen Finale schliesst, wollte der Applaus nicht enden. Man begehrte immer stürmischer den Komponisten — der Komponist erschien nicht. In der Pause machte das kleine Häuflein seiner Freunde, das sich von nah und fern in Mannheim zusammengefunden hatte, einen Besuch auf der zweiten Gallerie. Da sass Hugo Wolf im Halbdunkel der letzten Reihe, ganz still, ganz in sich versunken, ganz abwesend. Als er mich gewahr wurde, stand er auf, sah mich stumm an — dann fiel er mir um den Hals und brach in Thränen aus. Und eine solche Gewalt ging von diesen Thränen aus, dass sich eine tiefe Rührung aller Umstehenden bemächtigte und kein Auge trocken blieb. Denn in diesen Thränen verkündete sich deutlich das Geheimnis dieses Seelenlebens, das tragische Schicksal des genialen Menschen mit seinen übermenschlich hohen Leiden und Freuden, des Menschen, der, von einer rätselhaften Macht getrieben,

sein Leben an seine Werke hingiebt, um sie an die fremde und verständnislose Aussenwelt zu verlieren. Diese Thränen verkündeten, dass Hugo Wolf in den Vorgängen, die da auf der Bühne dargestellt wurden, etwas ganz anderes erlebte, als an ihrer Oberfläche erschien; sie verkündeten, dass das geheimste Leben seiner Seele, für welches er in dem gewöhnlichen Geschehen keinen Ausdruck fand, in seiner Musik Gestalt gewann und sich ihm als eine andere, höhere Form seiner Persönlichkeit objektivierte.

Aber die Tradition behauptete ihr Recht. Während Hugo Wolf, von dem einen Teil seiner Freunde wie von einer Phalanx umringt, sich den Erlebnissen seiner Innenwelt hingab, wurde ein Freund, der eigens aus Graz herbeigeeilt war und grossen Einfluss über ihn besass, von dem andern Teil bestürmt, sein Aeusserstes zu versuchen, um den Widerstrebenden nach dem 3. Akt auf die Bühne zu bringen. Hugo Wolf musste vor die Rampe — sonst war der Erfolg nicht manifest. Er war es „seinem Werke schuldig“: dieser Formel konnte er schliesslich doch keinen Widerstand entgegensetzen.

Und als nach dem 3. Akt unter jubelndem Beifall der Vorhang gefallen war, als der Beifall sich nicht legen wollte, nachdem die Sänger sich wiederholt gezeigt hatten, trat Hugo Wolf hervor. Inmitten der Kränze, die zu seinen Füssen niederfielen, stand er in tiefem Ernst, schwermütig feierlich, auf seinem bleichen Gesichte die Spuren der Erschütterung, unter der seine Seele bebte, seine schwarzen, brennenden Augen erfüllt von einem mystischen Blicke, der über die festliche Menge und alle diese ihm entgegen winkenden Hände weit hinaus zu schweifen schien in eine unbekannte Ferne.

Vielleicht sah Hugo Wolf in diesem Augenblick der Erfüllung zurück auf die lange, entbehrungsvolle Vergangenheit, auf sein armes Leben voll bitterer Kämpfe, das ihm einen einsamen und rauhen Weg gewiesen und alle äusseren Glücksgüter versagt hatte; vielleicht sah er mit unbestimmter Ahnung in dem Schatten der Zukunft das finstere Gespenst, das ihn, ach so bald schon, packen und hinabführen sollte einen Weg, der noch viel einsamer war, einen Weg des Grauens, der sich in die ewige Nacht verlor. Vielleicht aber beugte er sich in diesem Augenblick mit frommer

Ergriffenheit vor dem Gott, der in ihm wohnte und aus ihm Zeugnis gab für alles Hohe und Herrliche der menschlichen Natur; vielleicht, ja vielleicht umfasste er in diesem einen Augenblick das Leben, das ihm in der Nachwelt bestimmt ist, ein Leben, leuchtend von dem Glanze seines Genius, das unsterbliche Leben, das er sich selbst in seinen Werken geschaffen hat.

Freyhoffs Buchdruckerei in Nauen.



